



Breves viajes al país de *Síntoma*. Provocación, visibilización y régimen estético en la escena de artes visuales de La Plata (provincia de Buenos Aires)

Brief trips to the country of *Síntoma*. Provocation, visibility and aesthetic regime in the visual arts scene of La Plata (province of Buenos Aires)

Matías David López
Universidad Nacional de La Plata
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET, Argentina)
E-mail: matiasdlopez@yahoo.com.ar

Recibido/Received: 10/06/2015

Aceptado/Accepted: 22/09/2015

RESUMEN

Teniendo en cuenta los aportes teóricos y las reflexiones de Jacques Rancière sobre el régimen de visualización estético, el reparto de lo sensible, la política y el desacuerdo, en este trabajo se abordan algunas coordenadas para interpretar la escena de artes visuales emergente en la ciudad de La Plata (Argentina). Se tomarán en particular las apuestas, nociones, estrategias comunicacionales, articulaciones y derivas del colectivo *Síntoma curadores* para describir y analizar esta experiencia y desde allí reflexionar sobre las *politicidades* de la producción cultural local y proponer algunos apuntes para una analítica de la cultura.

Palabras Clave: Estética; política; producción cultural; escena artística; visualización

ABSTRACT

Bearing in mind the theoretical contributions and the reflections of Jacques Rancière on the esthetic visualization diet, the share-out of the sensitive thing, the politics and the disagreement, in this work some coordinates are tackled to interpret the emergent visualarts scene in the city of La Plata (Argentina). Healers will take in particular the bets, notions, communication strategies, joints and leeway of the group *Síntomacuradores* to describe and to analyzethis experience and from there to reflect on the *politicidades* of the local cultural production and to propose some notes for the analytical one of the culture.

Keywords: Aesthetics; political; cultural production; art scene; visibility

1. Primeras coordenadas y posible itinerario

Con una breve definición se presenta *Síntoma curadores* en sus plataformas

virtuales: “indaga sobre los dispositivos de exposición y comunicación de las producciones simbólicas”. Una iniciativa que busca repensar el espacio de la curaduría, la exposición y,

Sugerencia de cita/ *Suggested citation:* López, Matías (2015). Breves viajes al país de *Síntoma*. Provocación, visibilización y régimen estético en la escena de artes visuales de La Plata (provincia de Buenos Aires). *Revista Latina de Sociología*, 5, 78-102.

fundamentalmente, trabajar sobre la visualización y la discusión de las producciones culturales en la escena local de artes visuales en la ciudad de La Plata (Argentina)(1), activando recursos, saberes y estrategias diversas. Este será el objeto (empírico) y la experiencia cultural que se analizará en este ensayo a partir de los aportes teóricos de Jacques Rancière, Michel Foucault, Pierre Bourdieu y los *Cultural studies*. Se tendrán en cuenta también las recientes reflexiones de comentaristas, ensayistas e historiadores del arte sobre la escena artística contemporánea cuyas referencias principales son los diferentes circuitos de validación, el mercado del arte, el desplazamiento de los objetos a los contextos en las prácticas artísticas y las mutaciones del arte en relación las tecnologías, la globalización económica, la mundialización de la cultura y las prácticas comunicacionales y mediáticas (Bourriaud, 2006; García Canclini, 2010; Moulin, 2012; Graw, 2013; Fleck, 2014; Groys, 2014).

En estas primeras coordenadas conceptuales, se tomarán por un lado, los aportes foucaultianos para constituir una *analítica*. Según Foucault (2008), el pensamiento de E. Kant es el que introduce lo que llama los “dobles” del hombre moderno, teniendo presente esto plantea tres analíticas. “En la *analítica de la finitud* considera las imposiciones que, desde el exterior, señalan el límite del que surgirá el hombre: este ser vivo que desea (por eso trabaja), y que habla” (Díaz, 2005: 65).(2) Desde esta perspectiva Foucault entenderá que lo novedoso de la modernidad es que constituye o fabrica al “hombre” como objeto de saber (lo estudia por medio de las ciencias humanas en tanto vida, lenguaje, trabajo, etc.) y como sujeto de conocimiento (conocimiento de sí mismo, un sujeto que conoce y subjetiviza): “antes del fin de siglo XVIII, el *hombre* no existía. Como tampoco el poder de la vida, la fecundidad del trabajo o el espesor histórico del lenguaje.” (Foucault, 2008: 322). En tanto causa de saber y de poder, los sujetos están históricamente constituidos. La modernidad produce una relación entre la experiencia y la pregunta, la percepción y la acción que irán unidas. Este desdoblamiento del “yo”

es la experiencia (singular) de la modernidad. Así, la diferencia del “hombre moderno” con lo anterior es haber eliminado la infinitud por la *finitud*, esta última es histórica e inmanente. Entonces, el “hombre” -o mejor, la humanidad- aparecerá como propio problema de la *finitud*. (3) Se la entenderá como forma de problematización para abordar la actualidad del “hombre”.(4)

De este modo, se planteará una *analítica de la finitud* para bosquejar e interpretar las apuestas de que asumen y soportan la “tarea de hacer la historia”, aquellas prácticas y figuras que plantean polémicas y litigios con el reparto de espacios, tiempos y actividad de nuestro presente -en este trabajo profundizando en relación al espacio de la cultura y las producciones simbólicas en la ciudad de La Plata-. En esta analítica, lo decible y lo visible traman las relaciones de lo que somos. “El hombre del presente que se juega en el reparto de lo sensible, pertenece a una ‘analítica de la finitud’, entendida como un extraño duplicado en el que el sujeto empírico tomará conocimiento de aquello que hace posible la sensibilidad y el conocimiento en sí.” (Cangi, 2013). A su vez, una “arqueología del presente”, exige pensar los desdoblamientos y las metamorfosis de las figuras visibles, decibles y audibles en la historia.

Por otra parte, se tomarán -dentro de las coordenadas conceptuales- las categorías analíticas de *escena emergente* -en este caso, de las *artes visuales*- y de *formación cultural* -desde la perspectiva propuesta por Raymond Williams (2009)- en tanto construcción de espacios concretos de activación cultural, de actores y relaciones que se ponen en juego. También se recuperará la noción de *campo cultural* -en sentido bourdiano-(5) como espacio de puesta de reglas y mecanismos de consagración, como ámbito de disputas de posiciones por la definición de los principios legítimos de división del campo -sistemas de relaciones de producción, circulación y consumo de bienes simbólicos-. Algunas de estas nociones -sobre todo *escena* y *campo*-, además de ser categorías utilizadas por *Síntoma* -es decir, que forman parte de su repertorio

discursivo disponible, se trata de “conceptos nativos”-, resultan productivas y operativas para describir y analizar esta experiencia y lo que se sucede en la ciudad en relación a la cultura y la producción cultural. También serán categorías adecuadas para articular (y tensionar) las apuestas de este colectivo con las concepciones de *división y reparto de lo sensible*, estética, *momento político* y *desacuerdo* trabajadas por Rancière.

Pierre Bourdieu retoma las ideas clásicas y canónicas para comprender el proceso de autonomización del campo intelectual y artístico respecto de otros poderes -sobre todo el político y el religioso-: surge en Europa en el siglo XV afirmando una legitimidad propiamente artística y, luego de una interrupción de dos siglos por la Contrarreforma, es con el Romanticismo y en el siglo XIX que se consolida la separación de un campo específico con “autonomía relativa” y sus propias reglas -por ejemplo, la primacía de la forma por sobre la función, las formas de consagración y legitimación de las producciones culturales, así como las competencias especiales para formar parte- e instituyendo una ruptura creciente con el “mundo ordinario” y una configuración que podría considerarse vigente hasta la actualidad.

“Así, la constitución progresiva de un campo intelectual relativamente autónomo va a par de la explicitación y la sistematización de los principios de legitimidad propiamente estética: afirmar la primacía de la manera de decir sobre la cosa dicha y, por ello, de la forma sobre la función; sacrificar el ‘tema’ (...), a la manera de tratarlo, al juego puro de los colores, los valores y las formas; constreñir el lenguaje para constreñir la atención al lenguaje y a las correspondencias esotéricas de los sonidos y del sentido; todo esto vuelve, en definitiva, a la especificidad y la insustituibilidad del productor poniendo el acento sobre el aspecto más específico y más irremplazable del acto de producción artística. (...) La conquista de la primacía de la forma sobre la función es la expresión más específica de la autonomía del artista y de su pretensión de detentar e imponer los principios de una legitimidad

propiamente estética.” (Bourdieu, 2014: 69-70)

Pero, al mismo tiempo que se tiene en cuenta esta propuesta que comprende la constitución de un campo intelectual y artístico en tanto “dominio autónomo”, como las reglas que van demarcar lo que es propio de la “estética”; es preciso, en este momento del trabajo, destacar que entre las críticas que emprende Rancière se encuentra la perspectiva sociológica de Bourdieu. Las observaciones críticas se dan sobre todo en relación a la *distinción cultural* desde la que operan ciertos sectores para sostener su *status* y disimular la separación social, allí Rancière plantea que el pensamiento crítico antiestético encierra sobre sí mismo algo que sería “lo propio” de un orden o espacio. “El desprecio por la ‘estética’ le es consustancial. No hay duda que la sociología, en tiempos de Bourdieu, ha abandonado sus sueños originarios de reorganización social. Pero sigue queriendo, por el bien de la ciencia, lo que el orden representativo quería por el bien de las distinciones sociales y poéticas: que las clases separadas posean sentidos distintos” (Rancière, 2011: 23), posición que reforzaría la separación y distinción que cuestiona. Así para Rancière sostener una perspectiva en la que su enclave son los condicionamientos sociales corre el riesgo de encerrarnos en el propio círculo de la dominación, llevando a la impotencia y sin la posibilidad de visualizar la emancipación política.

García Canclini también discute la posibilidad de seguir utilizando la propuesta bourdieuiana de campo y distinción para el análisis los procesos culturales contemporáneos, inmersos en la globalización y marcados por múltiples usos sociales del arte que impedirían observar efectos de distinción para las elites culturales. Según este autor, no parece suficiente el argumento que “ve en las elecciones estéticas un lugar de distinción simbólica. (...) El modelo teórico del campo artístico, asociado a una época en la que todavía se podía analizar los movimientos del arte como parte de culturas nacionales, fue agotando su productividad a medida que nos

globalizamos” (García Canclini, 2010: 9-21). Atendiendo estas observaciones críticas, consideramos que los aportes del “sociólogo anti-filosófico” son de utilidad, sobre todo en la construcción de conceptos con un fuerte nivel de operatividad, para pensar desde una *visión relacional* a ciertas situaciones y fenómenos culturales contemporáneos. Así por ejemplo, la noción de “campo” -en nuestro caso, como campo cultural y artístico local- que antes presentamos, puede servir a condición de no perpetuar las posiciones que allí se ocupan, ni sus especificidades, ni sus límites en relación a otros “campos” y también si lo delimitamos analíticamente: espacial y temporalmente. Por lo tanto, hay que pensar en la porosidad de los mismos y las movilidades posibles de las prácticas y agentes, atendiendo a las acciones intencionadas por generar *cruces* y reapropiaciones diversas de prácticas, saberes y espacios. De este modo, el concepto de campo sirve si se abre y ayuda a dilucidar confrontaciones y disputas desde una dimensión activa de las prácticas y no sólo clasifica, demarca y certifica unas ciertas posiciones en el espacio social. Así, cobran relevancia otras nociones aportadas por Bourdieu en su teoría sociológica de los campos y la acción, como capital cultural, bienes simbólicos, lucha y estrategia. A su vez, ésta perspectiva sirve para cuestionar las ideas -muy extendidas en los estudios sobre arte- de “creación pura” y “originalidad creadora” de los artistas y salirse del énfasis puesto en el “creador” y la “creación” de obras propio del análisis esencialista de la percepción estética. La idea es aquí, apoyándose en estos aportes, pensar una “escena” artística, en sus construcciones, sus relaciones y los espacios de debate que habilita. El campo es el que “crea” y designa a los artistas, el que inculca la disposición y la competencia artística, y no el artista mismo. Es donde hay una estructura de distribución -desigual- de recursos, créditos y capitales y es el espacio en el que se ponen en juego las luchas por la acumulación de capital simbólico y la nominación legítima.

Ahora bien, retomando la categoría “campo” artístico y cultural y especificándolo para los objetivos de este trabajo, en tanto una

escena local de artes visuales, podemos entender que éstase inscribe en una situación contemporánea en la que, según Rancière, “la multiplicación de los discursos denunciando la crisis del arte o su captación fatal por el discurso, la generalización del espectáculo o la muerte de la imagen, indican suficientemente que el terreno estético es hoy aquel donde se continúa una batalla que ayer remitía a las promesas de la emancipación y a las ilusiones y desilusiones de la historia.” (Rancière, 2014: 13). Pasamos de los varios anuncios de la muerte del arte a los reclamos para que “ocupe el lugar vacante dejado por la política y proponga espacios colectivos de gestión intercultural” (García Canclini, 2010: 9). Quizá, desde esta perspectiva abierta por Rancière es que podemos entender que se cargan a la cuenta del “terreno estético” muchas y diversas apuestas, librando en él batallas que buscan abrir campos de preguntas y ampliar los modos posibles de visibilidad, decibilidad y *dehacer* social. Así, resulta productivo construir una *analítica cultural* que exponga la centralidad contemporánea de la estética articulada con la política y los proyectos de cambio social.

Rancière observa que mientras la opinión preponderante en el pensamiento “canta el retorno de la política pura, celebra renovadamente el puro cara a cara con el acontecimiento incondicional de la obra”, denuncia que la estética “se ha vuelto el discurso perverso que impide ese cara a cara, sometiendo las obras -o nuestras percepciones- a una máquina de pensamiento concebido para otros fines: absoluto filosófico, religión del poema o sueño de emancipación social” (Rancière, 2011: 10-11). Para Rancière este diagnóstico se sustenta por teorías antagónicas que van de Schaeffer a Badiou y de Bourdieu a Lyotard; en estas reflexiones la estética sería “el discurso capcioso mediante el cual la filosofía -o cierta filosofía- desvía en provecho propio el sentido de las obras de arte y de los juicios de gusto” (Rancière, 2011: 9).

Sin embargo, como comenzamos a reconocer antes, Rancière se posiciona desde otro lugar, ya que no denunciará la distinción o la confusión estética sino que propone dar vuelta los razonamientos del

discurso antiestético contemporáneo. Según él “lo inapropiado es constitutivo. La estética no es el pensamiento de la ‘sensibilidad’: es el pensamiento del *sensorium* paradójico que permite definir las cosas del arte.” (Rancière, 2011: 21-22) Propone entonces entender a la estética no como una disciplina sino como configuración del mundo sensible común; como un “régimen de identificación específica del arte”, es decir, de las cosas artísticas. Entonces, este “régimen estético del arte” entendido como un régimen general de identificación, visibilidad e inteligibilidad del arte y “un modo de discurso interpretativo que pertenece en sí a las formas de dicho régimen” (Rancière, 2011: 20).

Desde este razonamiento, la estética no está desanclada de la política. Con estos aportes de Rancière sabemos que algo del arte siempre es político y viceversa: algo de lo político es estético. Nunca son dos esferas completas y totalmente separadas que luego entran en relación. Así las querellas entre el reclamo de autonomía y la primacía del vínculo con la política (o a veces la subsunción del arte a la política) no son tales en la actualidad. Para Rancière, en el presente pos-utópico del arte contemporáneo, no hay conflicto entre la búsqueda de autonomía del arte y la politización, entre “arte puro” y arte comprometido. En palabras del autor: “el régimen estético del arte instaura la relación entre las formas de identificación del arte y las formas de comunidad política de una manera que recusa de antemano toda oposición entre arte autónomo y arte heterónomo, un arte por el arte y un arte al servicio de la política, un arte de museo y un arte de la calle” (Rancière, 2011: 44).

Por otra parte, Boris Groys suma a los debates recientes y propone una mirada crítica sobre los discursos estéticos, ponderando la *poética* por sobre la estética. Según este autor, si para el discurso estético moderno el arte debía formar el gusto y educar la mirada y el juicio estético -para consumir obras y desarrollar el goce estético-, en la contemporaneidad esta propuesta pierde su relevancia por el avance de las redes virtuales que reconfiguran el “ágora política contemporánea”:

“La actitud estética es la actitud del espectador. En tanto tradición filosófica y disciplina universitaria, la estética se vincula al arte y lo concibe desde la perspectiva del espectador, del consumidor de arte, que le exige al arte la así llamada experiencia estética. (...) la actitud estética presupone la subordinación de la producción artística al consumo artístico y, por lo tanto, la subordinación de la teoría estética a la sociología. (...)”

[Los] medios visuales se volvieron una nueva ágora para el público internacional y, en especial, para la discusión política. (...) Actualmente, cada persona debe establecer su propia imagen en el contexto de medios visuales. (...) Cualquiera que quiera ser una persona pública e interactuar en el ágora política internacional contemporánea debe crear una persona pública e individualizable que sea relevante no solo para las élites políticas y culturales. (...) Hoy en día, hay más gente interesada en producir imágenes que en mirarlas. (...) La dimensión política del arte tiene menos que ver con el impacto en el espectador y más con las decisiones que conducen, en primer lugar, a su emergencia.” (Groys: 2014: 10-14-15).

Sin embargo, a pesar que la posición de Rancière sea uno de los puntos de la crítica de Groys-y a la inversa, la postura de Groys podría ser una de las tantas que denuncia las fechorías que produce el discurso estético sobre el arte, y que Rancière cuestiona- podemos reconocer que ambos autores llegan a algunas consideraciones similares: 1) Rancière también se distancia del discurso moderno consolidado que interpretó a la estética en tanto disciplina y pensamiento de la “sensibilidad” 2) la politización y estetización del arte actualmente pueden combinarse y no son contrapuestas.

En esta situación contemporánea de tensiones y debates, de re-elaboraciones conceptuales, de repensar posiciones, límites y alcances del arte, de la política, de la estética de la política y de la política de la estética, y también de las transformaciones producidas por nuevos paradigmas comunicacionales y mediáticos, podemos pensar que se inserta *Síntoma*. Ya que se pone a la orden del día de varias

discusiones y polémicas contemporáneas en relación a "lo propio" y "lo impropio" del espacio del arte, la estética y su *politicidad* y del papel que juega la comunicación en la elaboración y circulación de la producción simbólica. Se inscribe en las "confusiones", "malestares", "síntomas" y "desencuentros" del presente. Podemos inferir que *Síntoma* entiende, junto con Rancière, que un régimen estético visibiliza ciertas cosas a la misma vez que vuelve otras invisibles, ocultas y que quedan afuera de ese régimen. Este será el itinerario analítico, los recorridos y cruces descriptivos, prácticos y conceptuales del presente ensayo.

2. Viajes hacia la escena y el campo

En el primer "viaje" nos centraremos en la apuesta particular de *Síntoma* curadores para con la *escena artística local*. En sus objetivos hay una búsqueda por intervenir en los conceptos, dispositivos y espacios del campo cultural de la ciudad de La Plata y un poco más allá.⁽⁶⁾ La presentación en la *escena* local de muestras, galerías y artistas puede reconocerse a mediados de 2012 con la organización de una muestra "Copias fallidas de una imagen mental" de José Fraire. Aunque ya en noviembre del año anterior *Síntoma* construyó una página en la red social *Facebook* y un sitio web que, en aquel momento, solo *linkeaba* a dicha red. Además participó en la curaduría y el armando, también en noviembre de 2011, de la muestra "Caminantes" del artista e interventor Luxor -habitualmente dedicado a la pintura callejera- que realizaba su primer muestra individual. Esta curaduría -si bien en aquel entonces no estaba mencionada como una actividad realizada por *Síntoma*- y la puesta *online* de sus espacios virtuales, es un momento que puede ser interpretado como iniciático de este colectivo. Para ampliar una definición de lo que hace y pretende *Síntoma*, aparecen claras referencias a "incidir en el campo cultural", una voluntad de movilizar dispositivos de comunicación y discusiones, desde el grupo plantean:

Síntoma básicamente es una cuestión de *ethos*, de una voluntad de incidir sobre el campo cultural, en el cual nosotros estamos vivos, estamos trabajando (...) el dispositivo mismo, toda la forma de abordar

ese dispositivo es *Síntoma*. Es algo que en algún punto piensa la manifestación de algún tipo de estructura. (Entrevista I, 2012).

Durante el 2012 el colectivo organizó un total de siete exposiciones, principalmente en el espacio de galería del Club Alborada, concentrando la mayor cantidad de muestras en ese año.⁽⁷⁾ En 2013 *Síntoma* participó en la curaduría de una sola muestra ("Amor" de Dani Lorenzo). En 2014 estuvo involucrado en dos espacios colectivos de muestras, uno en el espacio urbano y otro en un museo, dedicados ambos a las inundaciones del 2 de abril en la ciudad (más adelante volvemos sobre estas acciones); y en un recorrido por obras en la III Bienal Universitaria de Arte y Cultura de la UNLP. Según afirman desde este colectivo: "además de construir [la muestra], ese hecho tiene que circular para poder incidir. No sólo ser construido. Si eso circulara operaría mucho más en el campo de lo real"(Entrevista I, 2012). Por lo que *Síntoma* no se (pre)ocupa tanto de "colgar cuadros", sino antes por generar textos curatoriales, construir formas de mirar las producciones, pero fundamentalmente por pensar la visualización de esas producciones y de la escena particular en la se presentan y circulan, tomando a su cargo la discursividad, las preguntas movilizadoras, la difusión, la organización y la articulación de actores diversos.

Podemos destacar la última de las muestras de 2012 realizada el 29 de noviembre y titulada "Todavía no llegó el cocinero" de Ruta 5. Ruta 5 era un bar-restaurante ubicado en pleno centro de la ciudad, más conocido como "Lo de Aníbal". Funcionó hasta fines de 2013 y luego de refacciones y modificaciones actualmente se encuentra el local de una famosa marca de ropa femenina. Como un gesto provocativo *Síntoma* montó una muestra sobre este bar en el propio bar. La muestra no sólo era sobre y estaba en Ruta 5, la muestra "era" Ruta 5 con sus colores, sus simbolismos, su televisor prendido, sus olores, sus minutas, sus ruidos, sus caos, con las personas que llevan delante el bar, sus cotidianos comensales y los comensales ocasionales que asistieron a la muestra. La operatoria de *Síntoma* fue el marcaje del

lugar con los dispositivos propios de una exposición: el banner de presentación de la muestra en la entrada, un título, un texto curatorial, un catálogo con invitados a “escribir sobre”, una cinta blanca en el piso delimitando el frente del local, un registro fotográfico y audiovisual de la muestra, etc. Si bien a primera vista puede pensarse como una acción local de lo que NicolasBourriaud (2006) popularizó en el campo artístico como *estética relacional*, en la que el artista a través de sus prácticas restituye el “lazo social”; se trata antes de otra operación. Por un lado, de la visualización de un espacio de la ciudad por el que pasan diversas prácticas e identidades, como plantea *Síntoma* en el texto de entrada la muestra “un punto cargado de producción cultural. Condensa símbolos que expresan una frontera porosa entre diferentes culturas”. Y a su vez, es un estudio sobre el dispositivo “muestra”, es decir un coherente ejercicio de la deconstrucción y construcción de los espacios asignados al arte y del “juicio estético”, porque una muestra es “una particular propuesta de lectura de un entramado signifiante” -como afirma *Síntoma* en el proyecto de la muestra disponible en su web-, entramado diverso que en éste caso se inscribe en Ruta 5.

La muestra no se localizaba sobre una galería ni sobre un museo y, sin embargo, era una muestra con sus reglas y lógica. En la muestra no había artistas que hacían una comida para sus amigos (prototipo de arte relacional en la que la “obra” es el momento inmaterial pero siempre auspiciado por un artista que le da el sentido); ni al revés, artistas que montaban sus obras en un espacio semi-público de la vida cotidiana de una ciudad (como las apuestas de “sacar” e itinerar las obras y producciones del museo o de la galería). Principalmente entonces, no había artistas, esa figura era la que menos importaba, la que no estaba presente ni iba a aparecer -aunque algunos la esperaran- en la muestra. No había performance actoral, no había durante la muestra un acto de quiebre de debele una situación -traumática o bella- o que expanda el goce estético. Si había una performance colectiva más o menos prevista, más o menos imprevista entre las mesas de un bar, entre rondas de

personas, entre charlas, cervezas, pizzas y catálogos. Unos curadores invitaron a una muestra, que fue muestra de los presentes y del propio lugar, un encuentro de desacomodo. ¿La muestra es la excusa para el encuentro -de cierre de año- más o menos fortuito entre sujetos que activan en el campo cultural? ¿El encuentro y desconcierto es la excusa para expandir una reflexión sobre el dispositivo muestra?(8)

Esas siete muestras de 2012 pueden pensarse como un ciclo bastante homogéneo de exposiciones -desde *Síntoma* llamaron “interlocutores” a esta serie de muestras- en las que hicieron una fuerte aparición, presentación e instalación en la escena local. La plataforma de lanzamiento de una apuesta por *incidir* activamente en el circuito alternativo de producción, gestión y organización de las artes visuales, muestras, curadurías y galerías en la ciudad. Una escena y un momento particular en el que, sobre todo, algunas figuras como curadores, galeristas y gestores comenzaron a emerger y cobrar fuerza. Repensando su propia operatoria, su inserción y participación en el campo cultural y en esa escena de las artes visuales, para *Síntoma*:

(...) Aterrizamos al campo, por A, B o C, ya validados; en un cierto sector que estamos operando. La ausencia de otros competidores, si se quiere, nos da una facilidad total. Buscamos incidir en el campo. Esto [se refieren a la construcción de muestras] es el plan de mínima de todo lo que pasa en La Plata, no de máxima. La idea es que empecemos a discutir otras cosas. (Entrevista I, 2012)

En el 2013 la búsqueda de *Síntoma* de incidencia en el “campo” tomó en las prácticas un giro en torno a la crítica de muestras, al análisis de ciertos momentos y a la constitución de agenda. Sin embargo, aunque ciertas actividades cambiarían, no se modificó la voluntad de incidir teniendo como objetivo central la visualización de una escena local. Sin ponerse en lugar de jueces, *Síntoma* se desplazó de la constitución discursiva y el montaje de muestras para jugar en el plano de la reflexión, instalando ejes de debate y formas de activar la mirada sobre las

exposiciones, tanto del circuito oficial como alternativo de galerías y espacios de arte en la ciudad.

Hacíamos curaduría por una forma de pensar diferente la escena platense, lo que decíamos ‘no colgar los cuadritos’, no era por la curaduría como montaje en sí mismo, sino que en realidad apuntábamos a lo mismo que apuntamos ahora. Incidir en lo que eran las prácticas, que veíamos como dominantes, que dejaban relegado para otro momento tomar en consideración todo lo que interviene en la producción simbólica, que no es solamente colgar un cuadro y ver como se lo presenta, sino tomar el circuito entero y pensarlo. (...) En eso lo primero era ponerlo en valor (...), un primer paso de conocimiento del campo, lo básico era una muestra. Una vez que vimos que ya era una preocupación paralela de otros espacios eso ya nos dejó de ser un paraguas. (Entrevista II, 2014)

Esta apuesta se llevó adelante sobre todo desde las “reseñas” -que sumaron veinticinco en ese año-; pero también con las placas de “Síntoma dice:” y por la ardua tarea de llevar adelante una completa agenda semanal de actividades y eventos llamado “SALÍ vos podés”. Todas estas acciones lograron “generar agenda” y disparadores para la producción de textos, reflexiones y conversaciones.

Comenzamos a observar que había muestras que estaban proponiendo lo que nosotros ya veníamos planteado en esa primera etapa, podríamos decir. Entonces nos pareció que hacía falta era poder empezar a mirar desde afuera esas muestras, hacer un análisis de lo que estaba sucediendo, de por qué se estaban haciendo y empezar un poco a poder ordenar, o no sé si ordenar, pero a ver, a cartografiar y a definir esas experiencias para definir una escena, para empezar a vernos como una escena. Lo que en un principio fue como un núcleo donde nosotros empezamos a hacer muestras, curando las muestras; terminó siendo todo un año de no hacer ninguna curaduría sino de estar mirando que era lo que estaba sucediendo y plantear ya la curaduría no sólo de una muestra sino de una escena. (Entrevista II, 2014)

En ese 2013 -y quizá puede pensarse desde una coherencia con lo que venía desarrollando para continuar visibilizando y pensando la escena local-, *Síntoma* lanzó los “Premios Vigo”. Como un juego provocativo, a la vez respetuoso y a la vez irónico, tomaron la figura *re-conocida* de Antonio Vigo, en tanto referente artístico de la ciudad, para ponerse a nominar y premiar al circuito emergente de galerías y prácticas curatoriales en La Plata. Durante unas semanas fueron anunciando a las categorías y los espacios nominados. Finalmente luego de generar expectativa y suspenso a través de una campaña de comunicación -que incluso llegó a ser replicada en radios y diarios locales- dieron a conocer vía *Facebook* las placas con los ganadores y la explicitación de las formulaciones y ecuaciones con los que determinaron los resultados. Pero no se trató tanto de un gesto auto-laudatorio, como si de una producción comunicacional de relevamiento sistemático de una escena, que jugaba con los sentidos construidos sobre las “premiaciones” y los galardones. Una cuestión no menor es que en ese juego se deconstruye la idea de un “premiado individual”, no hay individuos ganadores, sino espacios y colectivos, experiencias en las que pocos, algunos o muchos son parte. *Síntoma* cerró el 2013 con el conversatorio sobre ciudad, arte y *sitespecific* “Escena del crimen” -otra acción que buscó cruces entre interlocutores diferentes sobre todo en el panel, la moderación y los crónicas del evento, así como el público presente- y con el “Anuario pelopincho” -otra producción comunicacional en tono veraniego para relevar, “poner en remojo” y reconocer la escena local en diversas dimensiones-. Nuevamente la re-afirmación de la apuesta del grupo centrada en la visualización, circulación, reconocimiento y empoderamiento de una escena local emergente de las artes visuales; desde una mirada crítica y reflexiva, por la tanto no contemplativa, ni condescendiente, mostrando sus límites, pero también sus potenciales y fortaleciendo redes. Una intervención política y estética.

El 2014 fue un año movilizad para *Síntoma*, desde febrero comenzaron a participar en dos muestras-eventos

dedicadas a intervenir en relación a las inundaciones de las que se cumplían un año: “Desbordes”, fue un espacio que nucleó a una gran cantidad de colectivos culturales, artistas y comunicadores de la ciudad, un “punto de encuentro” en Plaza Moreno que durante todo un día invitó a charlas, presentaciones de libros, muestras, proyecciones, una radio abierta y música en vivo, actividad que estuvo articulada con la iniciativa de las asambleas barriales y los familiares de las víctimas de la inundación). “Inundación y Después” fue una muestra colectiva que juntaba a artistas y productores de La Plata a partir de una invitación del Museo de Arte y Memoria de la Comisión Provincial por la Memoria. *Síntoma* estuvo inmerso por completo en todo lo referido a esas dos acciones que se presentaron los días 2 y 4 de abril respectivamente. Sobre estas y otras acciones en relación a la construcción de memoria colectiva y la activación cultural el colectivo produjo luego dos notas-resenñas, una publicada en *ramona web* y otra en la revista académica *Aletheia* (perteneciente de la Facultad de Humanidades de la UNLP) dedicada al campo de estudio de la Historia y Memoria. También se pueden mencionar la colaboración, principalmente en la producción de los dispositivos visuales y de comunicación, de la acción-jornada “Las cuencas como territorios de gobernanza” a partir de la invitación del colectivo *Ala plástica* que fue llevada a cabo en julio; y la participación en la presentación de los archivos *online* del Centro Experimental Vigo que tiene a su cargo la mayor cantidad de obras de ese artista platense, actividad que luego apareció reseñada en su sección de reseñas y que también movilizó una nota *collage* publicada en el portal digital de *ramona*, a la que *Síntoma* invitó a escribir a varios de los investigadores e historiadores del arte de la ciudad:

“Este parece ser el año de los archivos! (...) todo confirma una re-construcción de una Historia del Arte -¿así con mayúsculas?- bancada por el trabajo de hormiga de los investigadores locales y con el respaldo de fundaciones que no son locales. A esta lista hay que sumar la presentación, el 11 de julio pasado, del archivo Web de la obra del artista platense Edgardo Antonio Vigo

(1928-1997), quien deviene cada vez más en un referente de muchas aristas. Los expedientes Vigo nos exigen múltiples miradas para abordarlo, para evitar construir un mito o simplificar una usina tan sabrosa. Llenos de dudas, optamos por repartir las preguntas entre una multitud de investigadorxs. Entonces ¡allí nos lanzamos!” (*Síntoma*, “Expedientes VIGO”, 2014).

Otra acción importante de ese año fue la participación en la III Bienal Universitaria de Arte y Cultura organizada por la UNLP. Otra propuesta que destaca la insistencia de *Síntoma* en la idea de la visualización y el empoderamiento de la escena y del despliegue de preguntas y debates en el campo cultural. Luego de la invitación -realizada por los organizadores a pocas semanas del inicio del evento- para participar en lo relativo a un espacio específico de la bienal -titulado “Arte en el patio”, único espacio de la bienal en el que participan artistas plásticos individuales invitados-, *Síntoma* propuso realizar un recorrido por las obras ya elegidas por los organizadores de la bienal para que sean leídas por otros actores: periodistas, galeristas independientes, otros productores plásticos, estudiantes de crítica de artes y poetas. Un evento en redes sociales, un punto de salida, un micro, un catálogo-mapa de ideas y lugares de la universidad y la ciudad a recorrer. Un título provocativo: “Desencuentros, un safari por el patio del arte” que se proponía tensionar el nombre de la III edición de la Bienal: “Poéticas del encuentro”. Nuevamente el cruce de miradas y personas, la construcción de una escena de interlocutores de ámbitos diversos de la producción cultural para hablar de obras, de sensaciones, de situaciones, de espacios. La creación de un momento para interpretar y reflexionar. Aquí también produjeron nuevamente un texto posterior a la actividad, una serie de “postales” que publicaron en *ramona web*.

Sobre finales de 2014 y principios de 2015 el grupo se abocó a pensar y producir una revista -en soporte impreso y digital- dedicada al arte contemporáneo llamada *boba*. Se trata de un proyecto generando junto con otros actores de la escena local, a

partir de una charla titulada “¿Por qué una revista de arte hoy?” -realizada en agosto de 2014- de la que *Síntoma* fue invitado como expositor. El texto de presentación, que fue parte de su intervención en la charla, se iniciaba con una provocación para ese encuentro de publicaciones de arte y refuerza la apuesta de este colectivo por la autovaloración y afirmación de una escena local:

“Bueno, para nosotros NO hay que hacer una revista. Ya hay muchas y muy buenas. Lo decimos porque nos queda la sensación de que, a veces, al hacerlas uno se termina enamorando de lo que se está haciendo, de la revista como producto, y se olvida justamente ‘para qué’ se las quería hacer”. (...) Por eso sería bueno, más que en una revista, pensar en construir cambios. Para pensar la escena artística, para abrir puertas a otros interlocutores, a quienes se los cree pasivos, para repensar las relaciones de quienes habitamos la escena artística todos los días. Para un poco mucho pero bué es algo colectivo que se puede hacer desde muchos lados, incluso los menos pretenciosos. Para eso pensamos que sería útil generar formas de autoafirmación. Que permitan empoderarse y servir como escenario donde se dialogue, o mejor, se discuta.” (*Síntoma*, “¿Por qué una revista de arte hoy?”, 2014)

Síntoma también observa que esa escena, ese el espacio artístico está muy fragmentado: hay una zona de experiencias que están ligadas al espacio universitario, otras a lo militante, otras al *graffiti*, un grupo de artistas que viajan a Capital Federal (sobre todo abocados a la exposición y la venta obra), otras prácticas dedicadas al teatro y la danza contemporánea y otras a la “pintura de señora” -como la llaman- que está más centrada en los espacios de taller. Encuentra entonces preocupaciones similares, una situación compartida con otros grupos. Entiende que en las muestras de estos años hubo saltos cuantitativos y cualitativos, algo cambió y sirvió para cuestionar una visión más global. “Lo que uno monta no termina en la galería, sino que tiene mucha importancia en la escena donde uno lo monta” (Entrevista II, 2014). Actualmente en la escena hay un

“movimiento de autovaloración”, de nuevas referencias, se amplían los espacios de exposición, se comienzan a visualizar en los medios locales -radios populares y estatales, periódicos tradicionales y revistas alternativas, etc.- hay más investigadores del arte y se encuentran grupos que están haciendo análisis. En esa situación el principal aporte de *Síntoma* es el de generar intervenciones para pensar la escena y abrir diálogos entre actores diferentes.

Ligando estos aportes a la construcción de una analítica de la producción cultural en la ciudad, sostenemos como hipótesis que se está gestando -desde hace aproximadamente unos cuatro años- una *escena emergente de producción y exhibición de artes visuales* que renueva el campo cultural al introducirse y constituirse nuevos actores -entre artistas o productores, gestores, curadores, investigadores, comunicadores y públicos-; y por la apertura de nuevos espacios de galerías y muestras (que actualmente podemos cuantificar en más de veinte). Por todo esto, se sugiere que se está configurando una *otra élite cultural*, alejada de los espacios de decisiones de las instituciones culturales estatales (tanto a nivel municipal y provincial como en el universitario) y ligada a ciertos idearios de alternatividad, autogestión e independencia (López, 2013).(9) En esa escena local, *Síntoma* se puso a intervenir no sólo para montar muestras, producir textos curatoriales y enunciar y discutir conceptos del arte, sino sobre todo a hablar sobre el circuito de artes visuales, para visibilizar una escena emergente; constituyéndose en actor validado, “mirado”, tenido en cuenta. Comenzó a entablar diálogos productivos - en las redes sociales, en los eventos, en las conversaciones- y a hacer a hablar a otros actores. Comenzó a hacer ruido y más que ruido. Comenzó a relevar los “síntomas” de una escena de las artes visuales que se renueva.

Tomando la literatura reciente dedicada al “arte contemporáneo”, las formas de valoración y los circuitos de legitimación, las reflexiones de Isabelle Graw resultan significativas. La autora discute una idea extendida en muchos actores del mundo del arte que entiende al mercado “como un

‘afuera’ imaginario y prohibido, con el cual ellos mismos no se identifican”:

“En lugar de concebir al mercado como otro malvado, parto de la premisa de que todos estamos, de un modo u otro, inscriptos en condiciones de mercado específicas. Es decir, no concibo al mercado como una realidad ajena a lo social sino (...) como una red que encierra a la totalidad de los fenómenos sociales. Pero las redes siempre tienen agujeros, que pueden ensancharse al punto de romperlas. Que estemos sujetos a restricciones por parte del mercado no significa que no podamos rechazarlas” (Graw, 2013: 12)

En tanto que Raymon de Moulin, al analizar la conformación del valor de las obras desde la articulación entre campo artístico y mercado, entiende que la incertidumbre aumenta en el arte contemporáneo:

“la constitución de los valores artísticos es el resultado de la articulación entre el campo artístico y el mercado. En el campo artístico se producen y se revisan las evaluaciones estéticas. En el mercado se realizan las transacciones y se elaboran los precios. (...) Si en todos los mercados artísticos reina la incertidumbre sobre el valor de las obras. El mercado del arte contemporáneo constituye, en efecto, el ámbito de la incertidumbre máxima.” (Moulin, 2012: 13-14).

Si bien en la escena de artes visuales de La Plata encontramos situaciones ambivalentes en relación el “mercado del arte” (apuestas embrionarias por generar prácticas de venta de obra en la ciudad llevadas adelante por las galerías y algunos artistas; iniciativas por buscar colocar y vender obras en otros lugares, sobre todo en galerías y ferias de Buenos Aires; recorridos más aceitados de participación en convocatorias, eventos de “arte joven”, premios y adquisiciones de obra de salones y museos de arte contemporáneo o algunas prácticas con poco interés en construir obras de arte para su venta); en términos generales no se encuentran posiciones que rechazan las “condiciones de mercado específicas”. Pero si existen búsquedas por recrear formas de mostración, valorización

y venta de obras que sean aprehensibles y manejables para los productores, gestores y galeristas (por ejemplo, en los últimos años se ha instalado que la mayoría de las muestras que se realizan son también instancias para la venta de las obras que se exponen o cada vez se realizan más “trastiendas de obra”), lo que actualmente impide hablar de un “mercado de arte” en la ciudad y si podemos hablar de prácticas e iniciativas particulares de venta a pequeña escala.

Las reflexiones de Raymon de Moulin resultan interesantes cuando plantea -casi en oposición- las lógicas de diferentes tipos de galerías. Por un lado, “las galerías que se dedican al arte tradicional, en función de la selección de artistas que realizan, evitan la toma de riesgo que se asocia a la innovación” y supeditan la elección de artistas por el poder adquisitivo de su clientela y a la rotación rápida del stock; por el otro, las galerías que se dedican al arte contemporáneo ponen en práctica un “circuito de valoración cultural”. La ecuación así es inversa: fabricación de la demanda contra sumisión a la demanda (Moulin, 2012: 32-33).

Por su parte, Robert Fleck (2014) al interpretar el par “arte y globalización” afirma que ha surgido una “industria del arte” a escala mundial -concepto utilizado por el autor con cierta ironía para relacionarlo con el de “industria cultural”-, destaca sobre todo el papel que juegan las galerías de formato mediano “que trabajan internacionalmente” y las acciones emprendidas por los responsables de los grandes museos de arte en Europa y EE.UU. para actualizarse y conseguir nuevos públicos. En esta propuesta se puede entender que en el “sistema del arte en el siglo XXI” los espacios primordiales son ciertas galerías que activan el mercado y los grandes museos, mientras que los actores privilegiados son los coleccionistas y artistas.

Sin embargo, para constituir una analítica cultural que tome los materiales de las experiencias y escenas locales -como la que analizamos en este trabajo- resulta importante ampliar el espectro, ya que ambos autores se centran en analizar el “mercado del arte” en el que ciertas galerías cumplen un rol destacado en términos de

ventas y circulación de obras. Así podemos pensar que no sólo las galerías que se insertan en el mercado mundial del arte participan de su circuito de valoración cultural, sino también otros espacios y actores que se implican en la presentación y circulación de las obras, proyectos y prácticas artísticas: pensamos en las instituciones dedicadas a la formación en artes y en particular en aquellas que se encargan de la promoción y difusión artística (sean estatales o provengan de fundaciones privadas). Pero sobre todo, nos referimos a curadores, pequeñas galerías y gestores culturales noveles; comunicadores, comentaristas e historiadores de arte y personas dedicadas al desarrollo de clínicas y residencias artísticas que movilizan las prácticas artísticas, aportan a la circulación y valoración de obras y artistas (sobre todo en términos de “valor simbólico”), emprenden proyectos creativos y de investigación, contribuyendo de este modo a constituir y fortalecer escenas artísticas locales.

Cuadro de acciones y participaciones - *Síntoma curadores*

Curaduría y organización de muestras (2011-2012-2014-2015)	2011. “Viajantes” de Luxor (todavía no como Síntoma curadores).
	2012. “Copias fallidas de una imagen mental” de José Fraire. “si se empiezan a tornar códigos estrictos, se transforma en una cosa de diseño” de RayMod. “yo trato de trabajar artísticamente siempre con alguien” de Arena. “Fue como dibujar el muestrario de los objetos sin lugar” y “Amor” de Dani Lorenzo. “Seres Mitológicos” de Cons Kamikaze. “¿Qué es lo que queda de uno?” de Acra, Luxor, Nelson y Pantera. “Todavía no llegó el cocinero - Ruta 5”
	2013. “Amor” de Dani Lorenzo.
	2014. Curaduría colectiva de la Muestra “Inundación y Después”. Organización y participación de la intervención colectiva “Desbordes. Punto de encuentro” “Desencuentros. Un safari por el patio del arte” (Participación en la III Bienal Universitaria de Arte y Cultura de la UNLP). (recorrido y lectura de obra)
	2015. “Las cosas nunca están solas”. Proyecto curatorial presentado en la convocatoria abierta del Espacio Contemporáneo de la Fundación PROA, quedó entre los

Agenda digital (2013)	diez proyectos pre-seleccionados. Participación en la organización de “Desbordes. Seguimos inundados”
Reseñas (2013 y 2014)	“SALÍ vos podés”. Agenda virtual semanal de eventos y muestras de arte de circulación via red social Facebook.
Entrevistas por la inundación (2013)	43 reseñas de muestras y eventos de arte realizadas por diferentes invitados (datos a diciembre de 2014)
Premios (2013)	Dos producciones audiovisuales realizadas días después de la inundación del 2 de abril en la ciudad de La Plata.
Conversatorio (2013)	Se premió a espacios y trabajos colectivos -no hubo premios individuales ni a artistas ni a curadores ni a gestores-, buscando de este modo relevar y empoderar, como un todo, a una escena en su riqueza y complejidad.
Informes y Anuario (2013)	“La escena del crimen: conversatorio sobre ciudad, arte y <i>sitespecific</i> ”
Ideas (2014)	“Anuario pelopincho” sobre la escena de artes visuales de la ciudad en 2013.
Notas y reseñas para revistas (2014)	Placas de ideas y pensamientos de Síntoma presentados en su página de Facebook.
Objeto y escrito (2014)	Realizaron cuatro notas collage y postales para <i>ramona web</i> a partir de algunas situaciones o de acciones de las que fueron parte: “Derbordes”, “Expedientes VIGO”, “Desencuentros” y actividades y debates por la Ley de la Danza. También publicaron una reseña sobre la muestra “Inundación y Después” en la revista académica <i>Aletheia</i> .
Revista boba (2015)	Como parte de su intervención en la charla “¿Por qué una revista de arte hoy?” organizada por el Grupo La Grieta y el Instituto de Historia del Arte (FBA-UNLP).
	Participación en la idea, producción y edición de la publicación impresa y digital.

Cuadro 1. Realizando en base al seguimiento de las acciones de *Síntoma curadores* en su red social Facebook, su sitio web y sobre las entrevistas realizadas al grupo.

3. Viajes a la enunciación

Desde el momento en que *Síntoma* se presentó en la escena local realizaron un trabajo minucioso de seguimiento de la producción de los productores que eligieron para las muestras, generando charlas, entrevistas y devoluciones para escuchar y luego proponer. Se buscaba en ese proceso construir un “guión curatorial” para proponer cómo esa producción “será leída” y se insertará dentro del campo cultural y como circulará en la escena local de las artes. En ese sentido, comentan sobre las propuestas y operatorias que realizan: Estamos pensando que la obra, la producción tiene que ser leída (...) hay que

distinguir las líneas y flujos que nos interesa resaltar para el guión que queremos armar, una parte nos va a interesar de lo tuyo, no sos vos, es una parte que queremos leer. Y no lo queremos leer porque sí, sino porque vamos a espacios, vamos a lugares y nos parece que tiene que hablar con eso, con ese lugar donde quiere incidir. (...) Entonces, no es que desde tal teoría construir, sino poner en juego las teorías en función de tu querer hacer, de tu operación sobre la realidad. (...) que ponga a funcionar las teorías en función de la realidad que quiera operar. (Entrevista I, 2012).

En este juego entre la producción (del otro) y la lectura (propia) que se hace de ella, desde el colectivo agregan sentidos en relación a la idea del "síntoma" que ese otro manifiesta:

El síntoma como lo que expresa el otro y trabajar un poco a partir del síntoma que el otro muestra, y no ir a la enfermedad. Nos interesa un montón la crítica de obra y un trabajo más prolongado con una discusión superprofunda de por qué estás haciendo esto. Pero nuestra idea de *Síntoma* era 'bueno, corrámonos de ahí, trabajemos con lo que ya está, con lo que está saliendo, con lo que se ve'. (Entrevista I, 2012)

Entonces, en relación a las muestras se busca desde *Síntoma* generar dispositivos de comunicación -de discurso y enunciación- para leer e interpretar diferentes líneas y flujos que tienen las producciones que seleccionan buscando interpelar y discutir en el campo cultural. Estos productores y sus obras/producciones se convierten en los interlocutores de *Síntoma*. Pero los productores no son los únicos interlocutores, ya que se evidencia una permanente apuesta de este grupo por ampliar ese campo escuchas e intercambios para leer y hablar de las producciones, de las formas de gestión y de los circuitos dentro del propio campo. En *Síntoma* pretenden cada vez más no centrarse tanto en los artistas sino que "ir por el todo". Esto se articula con una concepción del arte que discute la concepción moderna "la obra no la hace ni la termina un artesano del arte. Se arma con un montón de sujetos, un ensamble que lo hace la escena" (Entrevista

II, 2014). Así, plantean en el trabajo más cotidiano actual focalizarse en los espacios y los gestores que son los que aglomeran y aglutinan a los artistas y productores.

Pero la búsqueda no sólo de los actores propios del campo artístico, sino también pensar como desde "lo social" se interpela "al campo arte". *Síntoma* viene a discutir que no sólo el propio campo del arte puede hablar sobre el arte. "Fuera de arte" hay también discursividad que puede hablar y enunciar interesantes preguntas, metáforas y posiciones. Esta propuesta genera tensiones y debates -muchas veces expresados en los comentarios en redes sociales- y a partir de ellas desarrolla redes de habla, respuesta y crítica.

En la intención nuestra hay un cruce de cosas (...) empoderar la escena en un doble movimiento si se quiere: empoderar la escena propia a través de que los demás actores, periféricos, que se relacionan indirectamente, empiecen a tener derecho a hablar de esa escena, como a la inversa, que esa escena se deje hablar por cosas de otros campos (Entrevista II, 2014).

Esta apuesta se ha dado sobre todo con las "reseñas" que desde el 2013 *Síntoma* generó, abrió y habilitó, transformándose en el único espacio sistemático de "producción de textos" sobre muestras, obras y situaciones vinculadas al campo visual del arte en la ciudad;(10) así como en las participaciones en diversos eventos colectivos tienen esa marcada intención ("Desbordes", "Inundación y después", coordinación con medios populares y alternativos de la región y la acción "Desencuentros. Un safari por el patio del arte" en la III Bienal universitaria de arte y cultura).

A partir de esa intervención situada, desandada en estos años, *Síntoma* afirma -como caracterización- que existe una "estética platense que es una estética tensionada". Así acuñó una categoría para pensar la escena local de artes visuales: el "preciosismo conceptual". Es una categoría al menos provisoria y para seguir trabajándola, que se tensiona entre un polo conceptual y un polo preciosista, ligado al oficio. Esta tensión está ligada a las "instituciones existentes" -sean la Facultad de Bellas Artes, los museos oficiales, las

gran cantidad de talleres de arte, las organizaciones sociales (que trabajan en el campo del par arte y política)-, así como a las “promesas” del mercado del arte.

Entonces, con ésta categoría *Síntoma* pretende describir cierta especificidad “platense” en las formas y producciones visuales (en la pintura, el grabado, el dibujo -por lo general de pequeño formato en donde “lo técnico es llevado al extremo”-, y también a ciertas figuras del graffiti o en las prácticas estéticas ligadas al espectro militante). Pero fundamentalmente para caracterizar la “escena platense” desde una visión global. Hay un campo de tensiones de “un binomio de opuestos, que en cualquier discurso parecerían irreconciliables y lo interesante en La Plata es que no son opuestos e irreconciliables, es la escena la del ‘preciosismo conceptual’”. Existen tensiones fuertes hacia alguno de los polos “pero no se desconocen, se pelean, se encuentran, a veces tienen aciertos, a veces desaciertos. (...) No es una tensión intrínseca de actores que no se ven. Son actores que se ven, se tocan y generan una energía particular” (Entrevista II, 2014). Los choques y movimientos, se transforman en reajustes y acomodaciones dadas por los encuentros plenos de tensiones.

4. . Últimos viajes, desplazamientos y derivas

Todo lo expuesto hasta aquí sobre *Síntoma* no debe ser entendido como la ejecución de un plan aceitado y concebido de antemano; sino más bien como una propia y singular intervención y ejercicio de la crítica que en su puesta en acto produce nuevos conocimientos, ideas y prácticas instituyentes. No hay en *Síntoma* un programa de vuelo definido, un itinerario de viaje ajustado y cerrado, hay si intencionalidad de desvíos y de otros recorridos, un “estado de Beta permanente”, como dicen. Un estado de mutación, escucha y creación, y por qué no también de incertidumbres.

Sin embargo, esto no quiere decir precariedad de mirada y objetivos. Por el contrario, en esa plasticidad de sus acciones hay una claridad estratégica de intervenir sobre *lo real*, activar en el propio

presente -a través de visibilizar y producir discursividad sobre una escena, operar y mover dispositivos comunicacionales, generar debates colectivos, etc.- Pero sabiendo que el terreno es inestable y cambiante, y que la experiencia -específica, situada, local- no es ni puede ser duradera *per sé*, sino que cambia y se transforma con otras y en otras, produciendo ajustes y apropiaciones. Así las apuestas siempre se conjugan con derivas y devenires -“hay pequeños estallidos y pequeñas cosas que van saliendo”, “la idea es siempre estar probando, vas tirando muchas líneas en una dirección”, como sugieren-. Pero también con derroteros y errancias que no se pueden controlar ni determinar.

Recuperamos la noción de política construida por Rancière opuesta a la de policía. Mientras ésta última es un orden que implica una distribución de los cuerpos, los lugares y las funciones; es la ley “que define la parte o la ausencia de parte de las partes (...) define las divisiones entre los modos de hacer, los modos de ser y los modos del decir (...) es un orden de lo visible y lo decible” (Rancière, 2007: 44). Con el nombre de política, por el contrario, Rancière designa a la actividad que “desplaza un cuerpo del lugar que le estaba asignado o cambia el destino de un lugar; hace ver lo que no tenía razón para ser visto, hace escuchar un discurso allí donde sólo el ruido tenía lugar, hace escuchar como discurso lo que no era escuchado más que como ruido” (2007: 45). Así, la actividad política:

“es siempre un modo de manifestación que deshace las divisiones sensibles del orden policial mediante la puesta en acto de un supuesto que por principio le es heterogéneo, el de una parte de los que no tienen parte, la que, en última instancia manifiesta en sí misma la pura contingencia del orden, la igualdad de cualquier ser parlante con cualquier otro ser parlante.” (Rancière, 2007: 45-46)

Para este autor, “la esencia de la política reside en los modos de subjetivación disensuales que manifiestan la diferencia de la sociedad consigo misma.” (Rancière, 2006: 78) Por el contrario, el consenso en la anulación del disenso, es la reducción de la política a la policía. La política es lo

inexacto, lo no correspondido –lo que no se reduce a las instituciones políticas, ni a las formas institucionalizadas del conflicto y sus formas de resolverlo–, acción “incorrecta” producida por los que no están “autorizados” para hablar. Ante el “orden policial” que anula la política, el *desacuerdo* baraja un nuevo reparto de lo sensible, planteando disensos ante el consenso, haciendo visible lo que no estaba visible, trayendo a escena las partes que estaban fuera del reparto. Lo paradójico es que el reparto de lo sensible, ese “partage”, esa división de los tiempos, los espacios y las actividades, comparte y a la vez separa.

Teniendo en cuenta esta propuesta crítica de Rancière (2006, 2007, 2011) podemos interpretar que la apuesta de *Síntoma* es constituir una estética del disenso; poniendo en juego una dimensión ética, o mejor, política, claramente crítica. Ante el consenso estético que proponen las instituciones del arte, que clausura la posibilidad de crítica e instaura “la normalidad” (que luego se constituye en normalización de las prácticas artísticas), este colectivo se planta políticamente desde otro lado. Sin una bandera en la cual otros se tendrían que encolumnar, pero teniendo presente que la necesidad de intervención sobre lo real.

Síntoma traza preguntas y provocaciones que responden a la *demanda de un presente*. Puede pensarse la acción de este colectivo, articulada desde la concepción de Rancière (2010b), como una intervención en la singularidad de un “momento político” y a la vez, una búsqueda por dibujar el mapa de lo que este momento define. *Síntoma* sabe que por sí solo no organizará ni desatará el momento político, pero entiende que con su intervención contribuirá a suspender la temporalidad del consenso. Podrá ser una de las experiencias de construir el terreno para otro tipo de *situaciones* por venir desde del campo cultural, nuevos *acontecimientos* que producirán una otra imaginación política de las cosas, los sujetos y las relaciones mediante la permanente construcción de escenas de disenso. (11)

Entonces *Síntoma* tiene presente que el acontecimiento político no se producirá por, ni gracias a, *Síntoma* sino que se realizará por el *empoderamiento* de una escena -

compuesta de espacios, curadores, productores, gestores, investigadores, comunicadores y “públicos”- y su potencialidad crítica y transformadora se dará cuando ésta se entienda como un actor generador de producciones, acciones y situaciones significativas.(12) Pero también cuando se reconozca vinculada a otras prácticas simbólicas que desandan sus apuestas en la ciudad: desde las editoriales autogestivas a los centros culturales independientes, de los productores y colectivos de intervenciones simbólicas en el espacio urbano hasta las bandas y grupos musicales del circuito alternativo.

En este sentido, es que podemos pensar que en estas prácticas y activaciones de las escenas culturales de la ciudad se constituye ciertas “formaciones culturales” - en términos de Raymond Williams- que se generan y potencian por fuera de las instituciones formales, constituyéndose en espacios de creación colectiva e incidencia local. Se trata de “aquellos movimientos y tendencias efectivos, en la vida intelectual y artística, que tienen una influencia significativa y a veces decisiva sobre el desarrollo activo de una cultura y que presentan una relación variable y a veces solapada con las instituciones formales.” (Williams, 2009: 156) Teniendo presente esto es que se puede analizar cierta “especificidad platense” de la escena artística local como propone *Síntoma*.

Esto último nos puede dar una entrada de análisis interesante. En la experiencia de *Síntoma* la escena local de artes visuales de la ciudad es un objetivo y una excusa. *Objetivo* porque es el escenario concreto desde donde este colectivo se da a conocer y activa cotidianamente, una escena que busca que se *empodere*. *Excusa* porque plantea generar y desandar una intervención sobre *lo real*, buscando *cuestionar el presente*. Esa operación se da de forma *situada*, desde una posición crítica con las políticas culturales estatales -principalmente municipales y provinciales, que son las que operan directamente sobre la escena local- y con otras instancias privativas. Pero no por esto se buscará desde este colectivo *subalternizarse* sino por el contrario, ante las lógicas restrictivas, ante la desidia de esas políticas

estatales, ante la lógica de la clausura y la anulación, buscar “marcar la cancha”, “poner y mover la barra” en cierto lugar desde donde luego *tendrán* que intervenir otros. Y eso “otros” es un “muchos otros” plural y heterogéneo, en los espacios dedicamos a las artes visuales y más allá.

Van apareciendo agentes nuevos en la ciudad, espacios (...) Nuestra idea sería poder seguir ampliando y seguir trabajando esa idea de ‘trabajar la red’ con nodos e ir tocando personas cercanas a nosotros pero para que toquen a otros, que vaya haciendo como una cadena, para no quedar acotados. Para no quedar en el amiguismo, o explotar el amiguismo, la potencialidad del amiguismo, un amiguismo que llame a otro amiguismo. Convocar a personas que convoquen a otras personas para no quedar en un círculo de conocidos. (Entrevista II, 2014)

Teniendo presente todo lo expuesto en relación a las apuestas y experiencia de *Síntoma*, concluimos con algunas “escenas” que podemos apuntar para continuar estos viajes y proponer líneas de análisis y reflexión sobre escenas artísticas locales.

Hacia un nuevo reparto de lo sensible. Al poner un fuerte énfasis en las formas de mostrar y enunciar, *Síntoma* asume que lo visible, tanto como lo decible, es un elemento fundamental para pensar *lo real* -que son de un orden heterogéneo del discurso tomando la perspectiva de Michel Foucault-; reconociendo así que el orden de lo visual es constitutivo de la sociedad moderna. En la apuesta estética y política de *Síntoma* está presente el buscar los modos de hacer visible, audible, decible y sensible el presente y aquello que se escapa de las representaciones hegemónicas, buscando nuevos *repartos de lo sensible*, en términos propuestos Rancière, y de este modo una diferencia sustancial entre la política y la policía.

Hacia una afirmación de la igualdad. *Síntoma* realiza una pregunta radical que busca constantemente desandar: si el arte se toma el derecho de hablar de y sobre el mundo ¿Por qué no puede lo social hablar sobre el arte? ¿Acaso no pueden hablar sobre el arte quienes están fuera de ese campo particular? Así es que intenta ampliar el campo de interlocutores, no tanto para que dialoguen con *Síntoma* como

interlocutor válido y validado, sino para construir una red de habla y escucha entre iguales diferentes -tanto dentro del campo cultural como fuera del mismo- sobre las cuestiones vinculadas al arte, a lo social y a sus cruces. Una red que sea cada vez más amplia y heterogénea, implican -en los sentidos propuestos por Rancière- una crítica y radical *afirmación de igualdad*. El lugar del arte -y del discurso artístico-desacralizado, movido de su lugar intocado en el que unos pocos estarían habilitados para hablar sobre sus reglas, producciones y efectos. Un punto de partida, puesta en acto y actualización igualitaria que, en términos ranciéreanos, constituye una espiral emancipatoria que poco tiene que ver con los lugares asignados por la división policial de lo sensible, acercándose así a las continuas luchas por la emancipación. Esto también cuestiona ciertas rigideces -por ejemplo reproduccionistas- que pueden aparecer cuando se toma el concepto de *campo cultural* propuesto por Bourdieu (2002, 2007, 2014) -subsidiario del concepto de “campo intelectual” y ligado a la noción de “capital simbólico”- y sólo se ponderan la jerarquización de posiciones y las limitaciones de las disposiciones de los actores. El concepto de campo en su operacionalidad es oportuno cuando se tiene en cuenta *lo relacional* de los fenómenos culturales y las formas sociales.

Hacia una crítica del desencanto. Otro punto que en la experiencia de *Síntoma* se conecta con el pensamiento de Rancière (2011, 2014) es cuando el filósofo plantea una fuerte crítica a los pensadores contemporáneos del arte que, entiende, encierran la estética sólo a un asunto del “campo del arte” y aseguran la distinción entre “el arte y el no arte”. Desvinculada de la política, el pensamiento del “desencanto posmoderno” actúa proclamando el fin de los proyectos emancipatorios -de los cuales el arte pudo liberarse- y su transformación en nostalgia, esto configura un presente “post-utópico” del arte contemporáneo. En los recorridos de *Síntoma* hay una permanente búsqueda por articular la crítica y la *politicidad*, a partir de una idea-fuerza de intervenir sobre *lo real* con intenciones transformadoras.

Hacia una crítica de la crítica. Una diferencia entre los objetos que tallan las

reflexiones estéticas y políticas de Rancière y las de *Síntoma* es que el primero consagra sus escritos a las "grandes exposiciones internacionales" de arte contemporáneo "donde -según el autor- la presentación de las obras se inscribe cómodamente en el marco de una reflexión global sobre el estado del mundo" (Rancière, 2010a: 29-30). Mientras que los segundos ponen el foco en resaltar, intervenir y reflexionar sobre una escena cultural local y específica: las artes visuales en la ciudad de La Plata. Desde allí buscan, en algunos casos, una articulación con expresiones y debates nacionales e internacionales. Es decir, partir de lo situado y lo conocido, del territorio desde donde y en el que se interviene; para constituir una posible red global de conceptos, tramas de relaciones y experiencias. Otra diferencia es que el aporte crítico de Rancière es principalmente filosófico-conceptual, mientras que en *Síntoma* su aporte es, además de una acción teórica o una constante producción de reflexión, una acción estética y comunicativa. La reflexión y la producción comunicacional en su experiencia van emparentadas, constituyen una misma acción política instituyente. Acción de la teoría y acción de la práctica juntas; serían en términos foucaultianos, una *caja de herramientas* prácticas y teóricas a la vez, que sirven para la acción transformadora. ¿Por qué no hacer una operatoria analítica, de pensamiento, "provocativa" y repensar los aportes de Rancière a partir de las reflexiones y términos de *Síntoma*? Quizá como gesto que cuestione los parámetros y divisiones de los "centros y periferias" de la producción de conocimiento. Pero quizá sea más interesante aún apuntar lo que aporte específicamente para producir pensamiento crítico: en caso de *Síntoma* puede ser relevante su activación a la vez práctica y teórica, que se trata de una experiencia situada, que opera en situaciones concretas y con sujetos concretos, situaciones y sujetos con los que *trama* redes. Si tomamos al autor francés, "cualquiera" puede confirmar y afirmar la igualdad si esta es, antes que un ideal a alcanzar, un punto de partida; por lo que la emancipación (intelectual, estética y política) comienza a ocurrir cuando aquellos que quedan fuera del reparto se

ponen a hablar y hacer visible, cuando pasan a "tener-parte".

Síntoma constituye una experiencia situada, renovadora y crítica que en sus prácticas instituyentes tensiona "lo propio" del campo del arte -de sus nociones, figuras, metáforas, modos y actores legitimados- al discutir esos sentidos y lugares asignados. Al incomodar con sus propuestas, al incorporar a "otros" para hablar del arte y más que arte (de los sentidos y representaciones sociales), al cuestionar ciertos repartos que encierran y excluyen y al buscar volver a repartir lo común: lo sensible y la posibilidad de enunciar, revitalizando la capacidad enunciativa de los muchos sobre lo que no les sería propio.

Esta experiencia, pone en escena la riqueza y complejidad de la producción cultural local compuesta por actores, saberes y prácticas diversas, por entrecruzamientos de estéticas y discursos diferentes, activada por la construcción de redes afectivas y de afinidad -pero que además de afirmar generan exclusiones- y por las *dislocaciones* respecto de las políticas culturales institucionales, sobre todo estatales. Una apuesta -que reúne y se acopla a otras experiencias locales- por abrir el sentido de la cultura y lo simbólico. Por ampliar el campo de lo posible para hacer *visible* y hacer *decible* nuevas figuras y formas de actividad, unos otros repartos de lo sensible que inventen y configuren un *umbral* de posibilidades y apuestas creativas, un *otro presente*.

Notas

1. El partido de La Plata es la capital de la provincia de Buenos Aires, por lo que es el principal centro administrativo y político de dicha provincia argentina. Según el último Censo Nacional de 2010 está habitado por 654.324 personas. La ciudad es conocida por su trazado y cuadrícula urbanística -integrada por manzanas de similar tamaño, diagonales, plazas y parques, corredero de edificios públicos- propia de un proyecto moderno e higienista; fue una ciudad planificada antes que habitada cuya fundación fue el 19 de noviembre de 1882. En La Plata existen importantes instituciones educativas públicas como la

UNLP, una de las universidades nacionales más reconocidas del país, creada en 1905 y que cuenta actualmente con más de 90.000 estudiantes que provienen de La Plata, localidades de la región, otras provincias y de otros países latinoamericanos: por su masividad y por la influencia de esta universidad en la vida de la ciudad, es que se suele llamar a La Plata como “ciudad universitaria”. También hay que destacar la gran cantidad de talleres de artes y oficios, espacios y centros culturales -oficiales pero principalmente autogestionados-, así como bandas musicales, galerías, editoriales independientes, muestras y eventos artísticos dan cuenta de la importancia de la producción cultural y que constituyen circuitos de creación, activación y consumo que “hacen” y caracterizan a La Plata.

2. Las otras dos analíticas se refieren a que “un análisis *estético-trascendental* marca la duplicidad empírico-trascendental del hombre: este ser finito cuya constitución como sujeto se instaure en elementos necesarios y universales. Un análisis *dialéctico-trascendental* estudia las condiciones históricas del conocimiento: esta posibilidad de ser finito que continuamente abre nuevos horizontes.” (Díaz, 2005: 65)

3. Sin embargo, no es la modernidad la que descubre o inventa la finitud, sino que la novedad reside en la manera de pensarla. La modernidad piensa a la finitud desde la finitud misma; así como la cultura moderna puede pensar al hombre porque piensa lo finito a partir del hombre mismo. (Micieli, 2003).

4. Continuando el planteo de Foucault, la experiencia del hombre se da en formas de positividad: un cuerpo, un valor relativo de las cosas, un lenguaje, “cada una de estas formas positivas en las que el hombre puede aprender que es finito sólo se le da en el fondo de su propia finitud. Ahora bien, ésta no es la esencia más purificada de la positividad, pero es aquello a partir de lo cual es posible que aparezca.” (Foucault, 2008: 328).

5. En los términos genéricos propuestos por el propio Bourdieu un *campo* es un espacio social estructurado y estructurante en el que es necesario que exista algo en juego, agentes dispuestos a jugar y el conocimiento de reglas inmanentes al

juego. Se trata de un espacio de luchas por la legitimidad y por el dominio de un campo específico. Es el resultante de relaciones de fuerza y de lucha entre agentes y/o instituciones que tienden a conservar o transformar formas específicas de poder. El concepto de campo intelectual -y allí el de campo cultural y artístico- sirve para analizar los condicionamientos sociales que están presentes en el universo de la producción cultural y de los bienes simbólicos (Bourdieu 2002, 2007, 2014).

6. Pensando en los recorridos anteriores y en sus “experiencias” y “trayectorias”, los integrantes de *Síntoma* han participado en colectivos, prácticas y acciones grupales que, desde diversos dispositivos y conceptos, intervinieron en el cruce entre laproducción cultural y lo político. Búsquedas por poner en juego la *politicidad* de las estrategias y prácticas culturales y comunicacionales para dinamizar la esfera pública: una relación tensa entre la acción política colectiva y la acción cultural, a veces privilegiando o primado tácticamente una por sobre la otra, pero teniendo presente la relación *imbricada* que las une. Además, ellos mismos son productores e interventores, a través de muestras y eventos culturales de los que participan, así como de dibujos que, en su mayoría, comparten en redes sociales.

7. Luego de las mencionadas muestras de Luxor y Fraire realizaron en 2012 la curaduría de otras muestras (ver más adelante *cuadro 1*.) Es interesante observar que la mayoría de los productores seleccionados -Acra, RayMund, Pantera, Cons, Nelson y Luxor- son participantes activos del circuito local del “street art”, el “graffiti” y la “pintada callejera” -según la denomina Luxor- o “arte público”, actores cuyos itinerarios de obras y acciones se dan “en la calle” y su principal soporte es la pared -sean de espacios públicos o privados- y no los dispositivos del formato muestra y los espacios de galería. Ahí se puede encontrar una marcada intencionalidad de *Síntoma* para que esos productores se *pongan* a jugar en un terreno específico del campo artístico, en un circuito local de artes visuales: en sus formas, dispositivos de enunciación y espacios. Para muchos de estos productores, así como para Arena y Dani

Lorenzo, esas muestras fueron su primera exposición individual o colectiva. Luxor y Dani Lorenzo son los dos productores que más han generado o participado, desde allí en adelante, en diferentes muestras; el primero, en pequeñas galerías alternativas y centros culturales en La Plata; el segundo, en galerías y museos oficiales - Museo Provincial de Bellas Artes, Microespacio y Bienal de Bahía Blanca- además de exponer en espacios alternativos de arte y cultura de La Plata, Buenos Aires, Córdoba y Tucumán, sumando un total de 18 muestras entre exposiciones individuales y participaciones en muestras colectivas en tres años (2012 – 2014). En este sentido, es que podemos entenderlos, tomando las categorías de Bourdieu, como los agentes con menos “volumen de capital”, quienes ocupan la posición de “recién llegados” al campo y deben generar sus estrategias para permanecer y consolidarse. Ver webs:

<http://dlorenzo.com.ary> <http://soyluxor.com.ar>

8. Para leer los textos curatoriales ver fuente al final del trabajo. Para leer escrito reflexivo sobre esta muestra: “La organización de la cultura (Notas a propósito de la muestra “Todavía no llegó el cocinero” Ruta 5)”. Disponible en: <http://hartoandar.wordpress.com/2012/12/30/la-organizacion-de-la-cultura-notas-a-proposito-de-la-muestra-todavia-no-llego-el-cocinero-ruta-5>

9. En relación a los espacios de esta escena local de artes visuales podemos mencionar algunos como las galerías independientes Residencia Corazón, Cösmiko, Siberia, Trémula, Bum, Vincenty Mal de Muchos, así como dos nuevas galerías abiertas en 2015: Damme y La Salita. Otros espacios culturales que abren sus puertas para muestras artísticas como C'est la vie, En eso estamos, La Grieta, El Hormiguero, Club Alborada, Azul un Ala, Zule, Oquio, y los recientes espacios abiertos como Tormenta salvaje y El Espacio. La gran cantidad de talleres de arte que proliferan por la ciudad (de la pintura de caballete al Street art, del grabado a la encuadernación, del bordado 3D a la serigrafía). Así como distintas iniciativas de visualización y articulación: Cama elástica, Cero Diagonal, Agenda Zaz!, el Microespacio (que integra el

Museo Provincial de Bellas Artes), la muestra “F.D.A.C.M.A. Seccional La Plata”, la intervención “La Multisectorial” y el “Encuentro Local de Espacios y Colectivos vinculados a las Artes Visuales” (realizado en 2013). En relación a la escena musical independiente de La Plata podemos encontrar los trabajos de Ornela Boix (2013) que, realizados desde la etnografía, analizan las trayectorias y los sentidos de “profesionalización” de los “sellos emergentes”.

10. Además, se generaron en el mismo año dos columnas radiales semanales en radios públicas sobre la “escena emergente” de artes visuales: una en el programa “La fábrica de manteca” de FM Provincia y otra en el “El cubo mágico” de FM Universidad. Estos espacios radiales buscan trazar una cartografía de los espacios, las producciones y los productores de la escena local de las artes visuales, compartiendo muchas veces las mismas muestras que se reseñan desde *Síntoma* disponibles en: <http://issuu.com/sintoma>

11. Rancière entiende que este el momento político “ocurre cuando la temporalidad del consenso es interrumpida, cuando una fuerza es capaz de actualizar la imaginación de una comunidad (...) La política (...) necesita que una manera de describir la situación común y de contar a sus participantes se oponga a otra, y que se oponga significativamente. (...) Sólo existe en determinados momentos: esto no quiere decir que se dé mediante destellos fugitivos, sino mediante la construcción de escenas de *dissensus*.” (Rancière, 2010b: 11)

12. Así por ejemplo, no apuntar solamente a que La Plata sea una “segunda opción” al circuito de galerías consolidadas o alternativas de la ciudad de Buenos Aires, sino generar el reconocimiento y la autovaloración de un circuito de producciones y galerías local.

5. Bibliografía

Boix, Ornela. (2013) *Sellos emergentes en La Plata: nuevas configuraciones de los mundos de la música*. (Tesis de Maestría). La Plata: FHCE-UNLP. Disponible en: <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/42737>

Bourdieu, Pierre. (2002) *Campo de poder, campo intelectual*. Buenos Aires: Montessor. - (2007 [1999]). “Campo de poder, campo intelectual y habitus de clase” y “Sobre el poder simbólico” en *Intelectuales, poder y política*. Buenos Aires: Eudeba.

- (2014 [2003]) *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*. Buenos Aires: Siglo XXI (Especial) Biblioteca esencial del pensamiento contemporáneo.

Bourriaud, Nicolás. (2006 [2001]) *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Cangi, Adrián. (2013) (Programa) “Sobre el reparto de lo sensible. Elementos estéticos y políticos para una arqueología del presente”. Doctorado en Comunicación - UNLP, Mimeo.

Díaz, Esther. (2005 [1995]) *La filosofía de Michel Foucault*. Buenos Aires: Biblos.

Fleck, Robert. *El sistema del arte en el siglo XXI. Museos, artistas, coleccionistas, galerías*. Buenos Aires: Mar dulce.

Foucault, Michel. (2008 [1966]) *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Buenos Aires: Siglo XXI.

- (2002 [1969]) *La arqueología del saber*. Buenos Aires: Siglo XXI.

García Canclini, Néstor. (2010) *La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia*. Buenos Aires: Katz Editores.

Graw, Isabelle. (2013 [2008]) *¿Cuánto vale el arte? Mercado, especulación y cultura de la celebridad*. Buenos Aires: Mardulce.

Groys; Boris. (2014) *Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*. Buenos Aires: Caja Negra.

López, Matías David. (2013) “Lugares de vida. Nueva escena de espacios culturales emergentes de exhibición en la ciudad de La Plata” en Fernández, Mariano y Matías David López. *Lo público en el umbral. Los espacios y los tiempos, los territorios y los medios*. La Plata: ICom - EPC (FPyCS-UNLP).

Micieli, Cristina. (2003) *Foucault y la*

fenomenología. Kant, Huessel, Merleau-Ponty. Buenos Aires: Biblos.

Moulin, Raymonde. (2012 [2003]) *El mercado del arte. Mundialización y nuevas tecnologías*. Buenos Aires: La Marca Editora.

Rancière, Jacques. (2014 [2000]) *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Buenos Aires: Prometeo.

- (2006 [1998]) *Política, policía, democracia*. Santiago: LOM editores.

- (2007 [1995]) *El desacuerdo. Política y filosofía*. Buenos Aires: Nueva Visión.

- (2011 [2004]) *El malestar en la estética*. Buenos Aires: Capital Intelectual.

- (2010a [2008]) *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.

- (2010b [2009]) *Momentos políticos*. Buenos Aires: Capital Intelectual.

Williams, Raymond. (2009) *Marxismo y Literatura*. Buenos Aires: Las Cuarenta.

Fuentes:

Entrevistas realizadas a *Sintoma curadores*: I (noviembre de 2012) y II (abril de 2014).

Sitio web: <http://www.sintomacuradores.com.ar>

Página de Facebook: <https://www.facebook.com/sintomacuradores>

Tumblr: <http://sintomacuradores.tumblr.com>

Canal de Youtube: <https://www.youtube.com/channel/UCVfiyHPCexa6X4GnPMIG3Nw>

Issuu de Reseñas: <http://issuu.com/sintoma>

Notas en ramona web:

“La Plata a un año de la inundación, una performance colectiva. 14 postales”: <http://www.ramona.org.ar/node/52050>

“Ley de la Danza en un observatorio sin estrellas”:

<http://www.ramona.org.ar/node/52470>

“Expedientes VIGO”:

<http://www.ramona.org.ar/node/53162>

“Desencuentros, un safari por en la Bial de la UNLP”:

<http://www.ramona.org.ar/node/54228>

Enlaces a algunas acciones y participaciones:

“Desbordes”: www.facebook.com/Desbordes

[-Punto-de-encuentro-de-acciones-
culturales-2A-276635569178051/timeline](#)
“Cuencas como Laboratorio de
Gobernanza”:
<https://cuencaslab.wordpress.com> y
www.facebook.com/cuencaslab

Revista *boba*: <http://www.boba.com.ar>

NEXO, IMÁGENES



Figura 1. Agenda SALÍ #24/ última (Diciembre de 2013)



Figura 2. “Premios Vigo a la escena artística platense” (Octubre de 2013)

20 13 un año pelopincho

postales de la escena artística platense

SNTM
CURADORES

- 1 Patitos nuevos
(algunas muestras del año)
- 2 Se rompió la pelopincho
(la inundación)
- 3 ¡Llegaron los caramelos!
(vender arte en la ciudad)
- 4 ¡Algo de sombra por favor!
(articulaciones de colectivos y espacios)
- 5 Montados en un delfín
(visualidades de géneros)
- 6 Hundido
(desidia institucional)
- 7 Molinete de noticias
(difusión de una escena en común)
- 8 Patitos que chillan
(algunas muestras del año)
- 9 Parches Sintomáticos
(Reseñas)
- 10 Parches de la Universidad
(Universidad y escena artística)
- 11 Patitos feos
(algunas muestras del año)
- 12 Echale cloro
(los Premios Vigo)
- 13 ¡El amor con crítica salva vidas!
(ni obras ni personas aisladas, una escena)

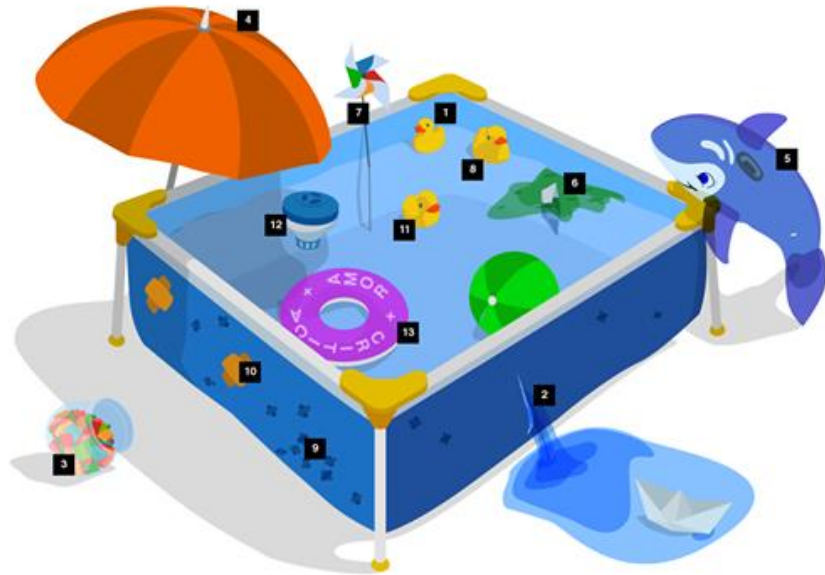


Figura 3. “Año Pelopincho” (diciembre de 2013)



Figura 4. “Síntoma Dice” o “Notas #03” (febrero de 2014)



Figura 5. “Desbordes” (abril 2014)



Figura 6. “Desencuentros. Un safari por el patio del arte” (Octubre de 2014)